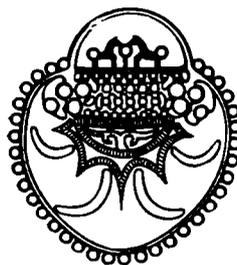


АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

СОВЕТСКАЯ АРХЕОЛОГИЯ



№ 2

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА—1959

ГРИФОН В АНТИЧНОМ И СРЕДНЕВЕКОВОМ ИСКУССТВЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ

В изобразительном искусстве Средней Азии особое место занимают образы фантастических полиморфных существ, сочетающих части тела различных животных, а порою и человека. Дракон, сфинкс, женщина-птица, орлиноголовый и львоподобный грифон, крылатые конь и верблюд встречаются на памятниках монументально-декоративного искусства и в изделиях художественного ремесла различных эпох. Любопытно, что они временами появляются, временами исчезают на целые столетия, но как бы существуют в анналах народной памяти и воскресают вновь, порою вопреки господствующим идеологическим догматам. Анализ изображений грифона в среднеазиатском искусстве и посвящен настоящий очерк.

Появление художественного образа грифона в Средней Азии относится к V—IV вв. до н. э. Первоначальная иконография его слагалась в древнейших государствах Переднеазиатского мира. Тема полиморфного существа — божества, злого гения, или духа-покровителя была широко распространена в искусстве классического Востока. Грозный образ, соединявший в себе качества двух могущественных хищников, отмечен уже для III тысячелетия до н. э. — это Имдугуд, символ одного из божеств древнего Ура, изображавшийся с орлиным телом и головою льва. Изображение крылатого и рогатого четвероногого с телом зверя кошачьей породы известно в комплексе так называемых Луристанских бронз (середина II тысячелетия до н. э. — начало I тысячелетия до н. э.) и в манейско-мидийских памятниках Зивийе (IX—VIII вв. до н. э.). Свое наиболее завершенное высокохудожественное воплощение данная иконография грифона получила в Иране в искусстве времени Ахеменидов (VI—IV вв. до н. э.).

Рельефы на каменных наличниках дверей 100-колонной апсиды в Персеполе изображают борьбу бородатого мужа со вставшим на дыбы зверем¹. В одном случае это бык, в другом — лев, в третьем — грифон с головою хищной птицы, увенчанной рогом, с львиным телом, орлиным крылом и пышным (конским?) хвостом, в четвертом — также грифон, но имеющий тело и голову льва, крылья и задние ноги орла, суставчатый, как у скорпиона, хвост; морда ощерена, надбровья сомкнуты, грива стилизована наподобие чешуек, на лбу изогнутый рог (так как это барельеф, а не круглая скульптура, возможно, что второй рог совмещен с передним). Мужчина схватил его одной рукой за рог, вторую вонзает ему в брюхо меч.

Большинство исследователей трактует сцену Персепольского рельефа как победоносную борьбу царя с фантастическим животным, отражающую мотив космической борьбы Добра и Зла; царь выступает здесь как воплощение самого Ахурамазды в его извечной борьбе со злым Ангра-

¹ E. Herzfeld. *Iran in the Ancient East*. London — New York, 1941, табл. LXV—LXVI.

Манью². Иную точку зрения выдвинул Э. Герцфельд, который видел в герое победителя многих чудовищ, мифического героя Авесты, Керсаспа, слившегося позднее с образом Рустама; для самих же изображенных на этих рельефах чудовищ исследователь не находит легендарных пробразов в литературе Ирана³.

Отождествление полиморфного существа персепольского рельефа с самим Ангра-Манью представляется ошибочным. Дело в том, что изображение совершенно аналогичного существа встречается и позднее. На изразцовых панелях дворца Артаксеркса Мнемона в Сузах (V—IV вв. до н. э.) изображено шествие львов с открытыми пастьями, а также и львогрифонов — с крыльями и задними ногами хищной птицы, с львиным туловищем и мордой, с крутыми рогами, спиралевидно загнутыми на концах. Они почти аналогичны чудовищу на персепольском рельефе и отличаются лишь несущественными деталями: хвост гладкий, грива трактована мелкими завитками на хребте шеи, рога расположены горизонтально⁴.

Трудно представить, чтобы сузские грифоны, изображенные в торжественном шествии на панелях парадного царского зала, играли здесь роль носителей зла, воплощений злого Ангра-Манью. В данном случае их функция не враждебно-антагонистична в отношении владетеля дворца, ахеменидского государя, а дружественна. Они предстают здесь не как носители враждебных сил, а как грозные стражи-охранители. Уяснить их значение помогают некоторые исторические данные.

Известно, что старшие Ахемениды — Дарий и Ксеркс — вели решительную политику утверждения маздеизма как единой государственной религии. При этом им пришлось выдержать большую борьбу с различными жреческими группами и с древними верованиями народов, вошедших в состав обширной Ахеменидской державы. Эти верования, связанные с культами племенных богов, сохранявшими тотемистические представления родового общества, были очень стойки. Они представляли серьезный враждебный идеологический фактор на пути создания прочного централизованного государства, с которым не могла не считаться правящая династия. Красноречивым документом борьбы с этими верованиями является надпись Ксеркса о «дэвах»⁵.

В своей борьбе со старыми племенными культами, отправлявшимися в капищах перед кумирами⁶, Ахемениды нашли энергичную поддержку в лице жреческой верхушки — магов. Эта борьба, начатая Дарием, была завершена Ксерксом, который «волею Ахурамазды» разрушил капища «дэвов» и издал запрет их почитания.

Нам кажется, что рельефы 100-колонной ападаны Ксеркса отражают не тему космической борьбы Добра и Зла «вообще» и не мифического Керсаспу, уничтожающего чудовищ, а являют символическое изображение царя в образе героя, в его борьбе за единую централизованную религию Ахурамазды против дэвов — носителей древних племенных верований. Царь выступает как носитель «воли Ахурамазды»⁷, чудовища же, которых он приканчивает ударом меча, — это воплощения наиболее популярных дэвов, иконографические образы которых, как показывает обильный

² F. Sagge. Die Tradition in der Iranischen Kunst. Иранское искусство и археология. III Международный конгресс. Доклады. М.—Л., 1939, стр. 228, табл. CV; Государственный Эрмитаж. Атлас по истории культуры и искусства Древнего Востока. М.—Л., 1940, табл. 101, стр. 46 (комментарий А. Я. Борисова).

³ E. Herzfeld. Ук. соч., стр. 257.

⁴ Государственный Эрмитаж. Атлас..., табл. 101, стр. 47.

⁵ Этому документу посвящен ряд исследований. См. В. В. Струве. Надпись Ксеркса о «дэвах» и религия персов. Изв. АН СССР, сер. историко-филологическая, вып. 3, 1944, стр. 128—140; его же. Родина зороастризма. Материалы по истории таджиков и Таджикистана, стр. 5—34 (приведена подробная библиография вопроса).

⁶ В. В. Струве. Родина зороастризма, стр. 25.

⁷ В надписях Дария последний утверждает почти полное тождество свое с Ахурамаздой: «Моим является Ахурамазда, Ахурамазде принадлежу я» (В. В. Струве. Родина зороастризма, стр. 20—21).

комплекс упомянутых «луристанских бронз», уже существовали в доахеменидское время и, может быть, как раз украшали храмы, впоследствии уничтоженные Ксерксом.

Несмотря на решительные действия Ксеркса, в широких народных массах племенные божества не были забыты. Обряды умирают, но сохраняются суеверия. Древние зооморфные существа, сочетающие части тела льва, рогатого животного и орла, изгнанные ахеменидскими царями Персепольского периода, вновь появляются в царском дворце в Сузах, но уже не в качестве враждебного «дэва», а с новой колдовской функцией дэва-охранителя, грозного, но и милостивого стража, подобного тем крылатым человекобыкам Пропилей в Персеполе, образ которых восходит к ассирийским «ламассу».



1



2

Рис. 1. 1 — ахеменидский барельеф; 2 — печать с изображением грифона. V—VI вв. до н. э.

На распространенность сюжета грифона (птицеглавой и с львиной головой) в ахеменидском изобразительном искусстве указывают, помимо архитектурных оростатов и изразцов, некоторые печати (рис. 1, 1 и 2). В одних случаях (видимо, это ранние печати) представлена тема борьбы царя с вставшими на дыбы грифонами⁸, перекликающаяся с персепольским сюжетом, в других — грифоны сидят в геральдической позе, с поднятыми лапами у куста хаомы, а сверху реет крылатый диск Ахурamazды⁹, в третьих — грифон изображен в одиночку спокойно шествующим, как на панелях дворца Артаксеркса в Сузах¹⁰. Протома крылатого грифона с витыми рогами украшает золотую серьгу азиатского происхождения из Британского музея, датировку которой относят к IV в. до н. э.¹¹

⁸ См. SPA, т. IV. London — New York, 1939, табл. 123, G. M. L; табл. 123, L.

⁹ SPA, т. IV, табл. 123 B; G. J. Godd. Achaemenid Seals. SPA, т. I, стр. 385.

¹⁰ A. Furtwängler. Die Antiken Gemmen. Leipzig — Berlin, 1910, табл. LXI, 40; M. E. Babelon. Guide illustré au Cabinet des médailles antiques de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1900, рис. 121; E. Herzfeld. Ук. соч., рис. 362; Ph. Ackermann. Achaemenid Seals, Iconography. SPA, т. I, рис. 90—b, стр. 392 (автор считает, что грифон в ахеменидском искусстве является воплощением образа солнца).

¹¹ F. H. Marshall. Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities. British Museum. London, 1911, табл. XXXII, № 1826.

Орлиноголовый грифон есть и на серебряном ритоне из Ерзинджана¹². Несомненно, что печати, серьги и сосуды для питья не украшались бы этим фантастическим изображением, если бы существо это рассматривалось как носитель Зла. Грифон здесь несет определенную апотропеическую функцию; это оберег против зла, колдовства, тайных наветов.

Львы не водятся в Средней Азии и потому образ львогрифона был здесь пришлого, переднеазиатского происхождения. Очевидно, он проникает сюда в V—IV вв. до н. э. из Ирана, когда большая часть среднеазиатских территорий входила в состав Ахеменидского государства. Закрепление же его, вероятно, стоит в связи с какими-то широко распространенными в местной ираноязычной среде народными верованиями и фантастическими образами, которым отвечала великолепная иконография львогрифона. Видимо, этой средой были те кочевнические племена, которые у древних авторов фигурируют под собирательными наименованиями скифов, саков, массагетов. Во всяком случае, именно эта эпоха дает нам наиболее ранние образцы передачи грифона в изобразительном искусстве Средней Азии.

Так, на городище Калалы-Гыр в Хорезме в слое V—IV вв. обнаружен фрагмент матрицы для отливки монументального рельефа с головою хищной птицы (грифона)¹³. Рельеф был предназначен для оформления стен какого-то большого здания.

В составе предметов так называемого Аму-Дарьинского клада, дату которого относят к V—IV вв. до н. э., есть протома грифона, имеются также золотые бляшки с изображением крылатых львов и два замкнутых браслета, концы которых завершены фигурами крылатых, рогатых грифонов¹⁴. Исключительно интересна бронзовая статуэтка грифона с туловищем пса и кольцеобразно закрученным хвостом (рис. 2). От лба к спине у него идет зубчатый гребень стилизованной гривы, а над лбом вздымаются S-образно выгнутые рога. Пасть ощерена, клыки обнажены. Крылья с тщательно разделенным оперением расположены вертикально¹⁵. Таким образом, бактрийский грифон не вполне отвечает львоподобному иранскому типу этого чудовища, а дает иной, своеобразный вариант.

Более поздней по времени, но выполненной еще в первых веках до нашей эры является гемма из коллекции И. Т. Пославского, собранной им в Термезском районе, что позволяет также предполагать бактрийское происхождение данного объекта. Это миниатюрный (9 × 8 мм, при толщине до 4 мм) полусферический сердолик, на выпуклой поверхности которого вырезан не орлиноголовый, не псоглавый грифон, шагающий вправо¹⁶.

К группе греко-бактрийских памятников (III—II вв. до н. э.) исследователи относят пару серебряных фаларов из Эрмитажного собрания



Рис. 2. Статуэтка грифона из Кобадияна (Бактрия). Бронза. V—IV вв. до н. э.

¹² Всеобщая история искусств. Под ред. Б. В. Веймарна и др., т. I, М., 1956, рис. 336.

¹³ С. П. Толстов. Итоги работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1953 г. ВДИ, 1955, № 1, стр. 198.

¹⁴ М. А. Д а л т о н. The Treasure of the Oxus. London, 1905, табл. II, XI, рис. LXXXIV.

¹⁵ Там же, стр. 86, № 23; Всеобщая история искусств, рис. 345, а.

¹⁶ Коллекция гемм И. Т. Пославского ныне хранится в Музее истории УзССР в Ташкенте; описанная гемма значится под номером 60/30. См. А. Д. К а л м ы к о в. Аму-

(рис. 3)¹⁷. Здесь на выпуклом диске изображен грифон с неестественно длинным, кольцевидно выгнутым туловищем, повторяющим форму предмета. У него клюв хищной птицы, наостренные уши, грива льва и полосатая, как у тигра, шкура. Эта последняя деталь показывает, как своеобразно интерпретирует бактрийский тореут иранский иконографический образ, заменяя неведомого ему льва обитателем приамударьинских



Рис. 3. Греко-бактрийский фалар. Серебро. III—II вв. до н. э.

джунглей — тигром. Причудливый выгиб тела зверя на фаларах, вероятно, связан с влиянием китайского искусства, в котором долгое время сохранялся образ изогнутого чудовища.

Области Средней Азии в IV—III вв. до н. э. были промежуточными пунктами на пути распространения иконографии львогрифонов дальше, на север и на северо-восток — в Семиречье, на Алтай, через кочевую скифо-сакскую среду, которая сосуществовала здесь рядом с развитой оседло-земледельческой и городской культурой бактрийцев и согдийцев и которая сама была активным создателем различных фантастических полиморфных образов в искусстве. Львогрифон и грифон орлиноголовый встречаются среди многообразных изобразительных мотивов так называемого «звериного стиля», развитие которого отмечается в Южной Сибири, Центральном и Северо-Восточном Казахстане, начиная от памятников

Дарьинский клад и греко-бактрийское искусство. ПТКЛА, год 13-й, Ташкент, 1909, стр. 37, рис. 4, 4. Сходная гемма хорошего эллинистического стиля имеется в собрании Национальной библиотеки в Париже. См. M. E. Babelon. *Intailles et camées de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1899, puc VIII, 137.

¹⁷ Я. И. Смирнов. Восточное серебро. СПб., 1909, табл. СХХIV, рис. 57—58; К. В. Тревер. Памятники греко-бактрийского искусства. М.—Л., 1940, стр. 48 сл., табл. 3—5.

скифоалтайского искусства¹⁸ и кончая семиреченскими жертвенниками эпохи тюркского каганата¹⁹. Анализа их иконографии, имеющей обширную литературу, мы не касаемся, так как это выходит за рамки нашей темы.

Великолепная группа львогрифонов представлена на выточенных из слоновой кости парфянских ритонах из Старой Нисы, датировка которых

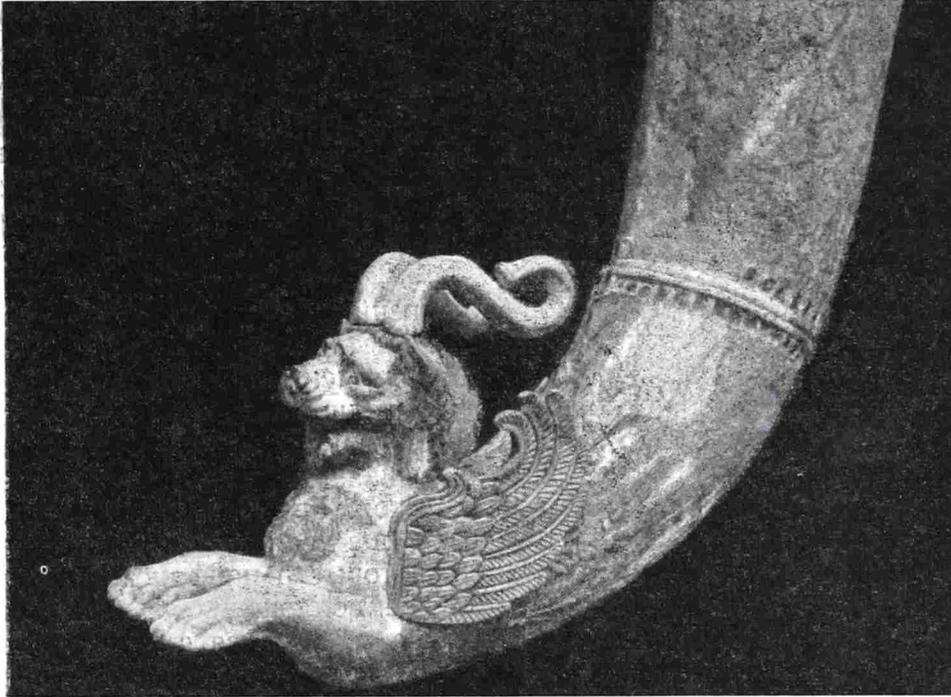


Рис. 4. Фигура грифона на одном из парфянских ритонов из Нисы. Слоновая кость. II в. до н. э.

восходит ко II в. до н. э. Фигура являет собою скульптурное завершение ритона, его концевую часть, выточенную из отдельного куска бивня и насаженную на патрубок, образующий круто выгнутую часть сосуда.

Грифон имеет голову льва, увенчанную двумя рогами (реже одним), и львиное туловище с крыльями, отведенными от плеч. Общее свирепое выражение морды подчеркнуто трагической постановкой резко сдвинутых на лбу надбровных дуг над широко раскрытыми глазами, с пластической разделкой зрачка, широко отверстой пастью, открывающей клыки и высунутый язык, и слегка прижатыми, наостренными вперед ушами. Грива изображена вьющимися прядями. Между ушей пара заброшенных за спину рогов в форме горизонтально положенной буквы «S»; поверхность их или гладкая, или с неглубокими насечками, или витая. Рожки эти, как правило, выточены отдельно и вставлены в специальные пазы (рис. 4).

Ноги и туловище обычно гладкие, лишь иногда изображаются отдельные завитки шерсти. Передние лапы даны в позе прыжка. Сильно выражены костистые фаланги и когти. Крылья выточены из отдельных пластинок кости и закреплены особыми бронзовыми гвоздиками у плеч. Они отведены вдоль туловища назад и немного в сторону. Внешний контур их

¹⁸ С. В. Киселев. Древняя история Южной Сибири. М., 1951, стр. 368 сл., 376 сл.; С. И. Руденко. Культура населения горного Алтая в скифское время. М.—Л., 1953, стр. 304 сл., рис. 55, 72, 74, 75, 78, 79, 163, табл. XXIX, СІХ.

¹⁹ А. Н. Бернштам. Историко-археологические очерки центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алая. МИА, № 26, 1952, стр. 136, рис. 66.

оторочен рельефной каймой с завитками на конце. Крылья заключают четыре-пять рядов мелких овальных или остроконечных перышек (нередко заполненных плоскими вставками из цветной пасты), откуда исходят длинные, изгибающиеся вверх перья (числом от шести до девяти); три-четыре верхних пера круто загнуты вперед, что усиливает впечатление поступательного движения фигуры²⁰.

Грифоны ритонов Нисы красноречиво подтверждают несостоятельность существующего воззрения, будто парфянское искусство эпохи Аршакидов решительно порвало с художественными ахеменидскими традициями, которые якобы вновь были возрождены лишь Сасанидами. Они совпадают во всех своих иконографических деталях с грифонами из Суз. Однако это не механическое повторение, а новый шаг в художественном претворении образа, в развитии стиля. Взамен медлительной поступи фигуры — динамический прыжок, взамен обобщенной стилизации форм — богатая лепка мускулатуры, «античное», пластически-трепетное, живое понимание формы.

Общий стиль голов грифонов на нисийских ритонах очень близок к львиной маске на терракотовых плитах-метопах из Старой Нисы, которые принадлежали к архитектурному оформлению здания II в. до н. э. в южном комплексе сооружений этого городища²¹. Совпадение сюжета здесь очень знаменательно. Художественные мотивы на метопах Нисы имели двойное значение — как династические эмблемы и как символы господствовавших в парфянской среде культов. Грифоны на ритонах, как указано выше, были связаны с древними, еще доахеменидскими образами первобытно-анимистических верований, которые в парфянском искусстве получают великолепное иконографическое воплощение. В парфянскую эпоху в сирийских областях грифон тесно связывался с солнечными богами²². Фигуры грифонов отмечены в украшениях одеяний парфянских царей Орода I и Фраата IV (I в. до н. э.)²³. Грифон изображался на обороте монет Фраата IV²⁴. В парфянском дворце в Хатра была обнаружена плита, на которой высечены два львopodobных грифона в геральдической композиции, с поднятой лапой, положенной на вазу, не то с антефиксом, не то с лирой на ней²⁵. То обстоятельство, что ритоны из Нисы имеют прямое отношение к родовым усыпальницам Аршакидов (а может быть, и к заупокойному ритуалу), позволяет считать, что изображения грифонов могут быть истолкованы как культовая эмблема (оберег), с одной стороны, и как образ, связанный с династической символикой, — с другой.

В комплексе находок из так называемого Квадратного дома Старой Нисы, которые датируются временем от II в. до н. э. до начала нашей эры, была обнаружена серебряная статуэтка грифона, водруженная на прямоугольном основании, с орнаментированными боковыми сторонами, резко отличающаяся от грифонов, венчающих ритоны (рис. 5). Крупный, как бы орлиный клюв, заостренные уши хищника, козлиная борода, туловище и задние лапы зверя кошачьей породы, стриженная конская грива, выброшенные в позу прыжка и напоминающие ласты передние лапы, которые перерастают в пару крыльев с очень схематично разделанным опереньем, — таков этот сложнополиморфный образ. Под грудью —

²⁰ М. Е. Массон, Г. А. Пугаченкова. Парфянские ритоны из Нисы. Тр. ЮТАКЭ, т. IV, альбом иллюстраций, М., 1957, табл. I, XXII, XXIII, XLXV, XL.

²¹ Г. А. Пугаченкова. Архитектурные памятники Нисы. Тр. ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1949, стр. 221—222.

²² М. И. Ростовцев. Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1914, стр. 289.

²³ H. Seyrig. Antiquités syriennes. Syria, XVIII, 1937, стр. 18; SPA, т. IV, рис. 486; SPA, т. I, рис. 142, G.

²⁴ J. de Morgan. Manuel de numismatique orientale, т. I. Paris, 1923—1926, рис. 143, 73.

²⁵ M. S. Dimand. Parthian and Sasanian Art. Bulletin of the Metropolitan Museum, т. XXVIII, 1933, № 4, стр. 79, рис. 1.

толстый вертикальный стержень, скрепляющий туловище с подставкой, что чрезвычайно ослабляет впечатление прыжка и придает фигуре большую статичность. Облик зверя грубоват, грек назвал бы его «варварским», но, может быть, он-то и передает ту местную иконографию этого зверя в восточнопарфянской среде, творцы которой в меньшей мере следовали классическому иранскому прототипу, чем создатели царских ритонов.

Этот процесс локализации образа наблюдается и в других историко-культурных областях античной Средней Азии.

К эпохе «классического» Хорезма (IV—III вв. до н. э.) С. П. Толстов относит оттиснутые на стенках керамических фляг из Кой-Крылган-Калы рельефные изображения, в числе которых есть изображение крылатого коневидного орлиноголового грифона²⁶. Здесь же обнаружены были фрагменты полихромных керамических ритонов с протомами коней и грифонов²⁷. Территориальная удаленность Хорезма обусловила его большую культурную самостоятельность; образ грифона здесь, как видим, получает своеобразную «коневидную» интерпретацию.

Тот же процесс отхода от классического иранского прообраза львогрифона дает интересный памятник, обнаруженный на территории древнего Термеза в 1939 г. Во время случайных земляных работ близ мазара Хаким-ат Термези был найден блок из мергелистого известняка со скульптурным изображением на лицевой стороне²⁸. Тыльная сторона грубо обколота в процессе работы ваятеля, видимо, для лучшей связи с раствором, на котором блок закреплялся на стене; скульптурная обработка выполнена по фасу и частично справа. По типу — это фрагмент капители пилястра, или, скорее, часть архитектурного фриза (рис. 6).

На лицевой поверхности имеется изваяние грифона, выполненное в высоком рельефе; это почти круглая скульптура, на 7 см выступающая из плоскости фона.

Грифон дан в бурном поступательном движении вправо, с резким поворотом головы, обращенной впрямь. Морда широкая, напоминающая бульдожь, с ощеренной пастью, над которой нависают складки щек, открывающей четыре клыка, не заостренных, но как бы сплюснутых. Тяжелые складки надбровий, выпуклые глаза без зрачка, в рельефных веках, очень крупные заостренные вверх уши, между которыми вздымается треугольный, с вертикальными линиями прядей хохолок. Условно трактованные пряди гривы (радиально расходящиеся линии) спадают в виде каймы на крыло. Крыло как бы двойное, совсем далекое от природы, с треугольной разделкой оперенья у основания и пятью спиралевидно загибающимися



Рис. 5. Серебряная статуэтка из Старой Нисы

²⁶ С. П. Толстов. Итоги двадцати лет работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции (1937—1956). СЭ, № 4, 1957, стр. 49, рис. 15.

²⁷ С. П. Толстов. Работы Хорезмской экспедиции АН СССР по раскопкам памятника IV—III вв. до н. э. Кой-Крылган-Кала. ВДИ, 1953, № 1, стр. 167, рис. 1, 1.

²⁸ Хранится в Термезском музее. Размеры блока: длина — 17,5 см, высота 11 см и толщина 10,5 см.

продольными перьями вверх. Участок блока с изображением крупа и ног грифона поврежден сколами.

Термезский фрагмент изваян сильным, уверенным резцом отличного мастера. Он не был, видимо, предназначен для ближнего обозрения и потому не «зализан». В трактовке образа можно усмотреть отход от классического типа иранского львогрифона и от пластически совершенной, эллинизированной интерпретации его на ритонах из парфянской Нисы. Несомненно, что скульптор никогда не видел в натуре льва; не знал он и тех образцовых произведений античного ваяния, которые с наибольшим



Рис. 6. Скульптурный блок из Термеза (Бактрия —Тохаристан). Мергелистый известняк. I в. н. э.

реализмом отображают облик этого зверя. Мастер следует общепринятой традиции, но передает морду и туловище грифона на свой манер: перед нами свирепое львоподобное чудовище (но лев ли это?)²⁹. Тонкое, как у гончей, туловище и бульдожья морда скорее позволяют видеть здесь дальнейшее развитие типа старобактрийского собаковидного грифона, представленного кобалианской бронзовой статуэткой IV в. до н. э.

Дата термезского фрагмента явно позднее времени изготовления нисийских ритонов. Ближайшие стилистические аналогии ему дают рельефы восточных ворот ступы в Санчи (I в. до н. э.)³⁰. На среднем архитраве здесь представлены три львогрифона в геральдической схеме, на верхнем архитраве — изображение двух взнузданных львогрифонов, поводья одного из которых держит мужчина в индийском тюрбане, а второго — мужчина с короткими кудрями и диадемой греческого типа и, наконец, на третьем рельефе — мужская фигура в чалме, как бы летящая на псогла-

²⁹ Обращает на себя внимание сходство морды термезского грифона с типом китайской священной собаки-охранителя «фу». Учеными не раз высказывалась мысль, что в эпоху Хань области Бактрии играли посредствующую роль в передаче некоторых черт эллинистически-римского искусства в Китай.

³⁰ А. Grünewald. *Buddhistische Kunst in Indien*. Berlin, 1900, рис. 2, 7, 8. А. Грюневельд трактует львогрифона как Гаруду — вестницу-птицу богов (стр. 47). Истолкование это представляется довольно произвольным, так как Гаруда в индийском искусстве — это орел-змееборец, а позднее — женщина-птица.

вом грифоне и женская — на грифоне орлиноголовом. Образ льва в рельефах Санчи явно навеян западными влияниями. Будучи чужд для индийской фауны, он дан здесь без достаточной точности. Передача ощеренной морды животного в верхнем архитраве ворот весьма близка к термезскому фрагменту, хотя пропорции тела в Санчи значительно массивнее, а разделка гривы и оперенья (также орнаментализированная) несколько отлична.

Первоначально грифон на термезском блоке, видимо, составлял лишь часть какой-то фризообразно развертывающейся композиции. Вероятно, имелся изваянный на отдельном блоке второй, парный грифон, а между ними мог располагаться какой-то предмет, как в упомянутой выше скульптурной композиции на каменном наличнике дверей в Хатра.

Образ грифона встречается в кушанских памятниках Беграма. Среди многочисленных найденных здесь объектов из резной слоновой кости выразительна фигурка девушки на вздыбленном грифоне; у него орлиная голова, львиное туловище, выброшенные вперед лапы, традиционные крылья со спиралевидно изгибающимися перьями³¹.

Таким образом, в Парфии, Хорезме и на территории Бактрии-Тохаристана образ грифона в античную пору был если и не традиционен, то, во всяком случае, хорошо известен, причем в изобразительном отношении парфянская интерпретация более близка к классическому прототипу, а бактрийская и хорезмийская не только более «варваризованы», но и существенно видоизменены. По-видимому, из Бактрии грифон проникает в Индию. Во всяком случае, создание восточных ворот ступы в Санчи (I в. до н. э.) падает на то время, когда пластика Индии, уже восприняв воздействие греко-бактрийского искусства, вошла в орбиту формирующегося кушанского искусства.

Промежуточные звенья эволюции образа грифона на среднеазиатской почве от термезского грифона и вплоть до изображений VI—VII вв. неизвестны; следующим по времени памятником является Варахшский дворец. Дворец Варахши восходит уже к поре начального формирования феодального искусства Средней Азии, в котором традиции античности еще очень сильны, но которое вместе с тем уже ознаменовано становлением новых художественных тем и стилистических направлений.

Среди фрагментов резного штука, некогда покрывавшего стены дворцовых зал, имеются фигуры крылатых четвероногих³². Трактовка крыльев сходна с изображением на ритонах из Нисы; она дает такой же изгиб удлинённых перьев и мелкую разделку оперенья в плечевом участке крыла, но более орнаментализована. Был ли здесь грифон? Бесспорно наличие крылатого коня, покрытого попоной³³, но возможны и иные крылатые звери.

Грифоны имеются и в стенописи Варахши, развертывающейся в виде целых изобразительных циклов на стенах главного, так называемого Красного зала дворца. Здесь представлены сцены охоты или, скорее, борьбы сидящих на слонах героев со вставшими на дыбы хищниками. В одном случае это пара львов, в другом — два гепарда, в третьем — грифоны³⁴. Животные даны с профильным показом тел и мордами, обращенными в три четверти (рис. 7). К сожалению, эти морды, как и лица людей, почти все сбиты каким-то тупым орудием, которым, очевидно, действовал мусульманский фанатик. Лишена голов и пара открытых еще в 1939 г. грифонов, бросающихся с двух сторон на слона. Тела их окрашены в белый цвет, задние лапы и тонкие туловища — собачьи, крылья, словно ляжкой, оконтурены по плечевому выгибу желтой полосой, двой-

³¹ J. Hackin. Nouvelles recherches archéologiques à Bégram. Paris, 1954, Planches, рис. 152—156.

³² В. А. Шишкин. Архитектурная декорация дворца в Варахше. ТОВГЭ, т. IV, Л., 1947, стр. 254, табл. XI.

³³ Там же, табл. XIII.

³⁴ Там же, стр. 264, табл. XXIV, XXV, XXVIII; В. А. Шишкин, Варахша. СА, XXIII, 1955, стр. 114 сл., рис. 12.

ная орнаментальная полоса очеркивает исходящие вверх загнутые крылья. Шерсть на груди, на животе и лапах передана спиральными завитками; S-образный хвост, как и у термезского грифона, завершается трилистником.

Грифон, вскрытый в 1952 г., показан нападающим на слона со второго плана. Задние лапы его даны в профиль влево, верхняя половина торса — в профиль вправо, удлиненная, круто выгнутая, как у дракона, шея завер-



Рис. 7. Деталь живописного панно из Варахши (Бухарский оазис). VI—VII вв. н. э.

шается двурогой мордой (детали головы отбиты). Этого грифона всадник, сидящий на слоне, как бы заарканивает на лассо, в то время как в предыдущем случае всадник мечет копьё.

Обычно на каждом слоне изображены погонщик и витязь, преувеличенно крупные размеры которого по сравнению как с погонщиком, так и со слонем свидетельствуют, что мастер стремился подчеркнуть масштабами особую роль этого персонажа — истребителя сказочных чудовищ и хищных зверей³⁵.

Художественную манеру варахшских росписей характеризует линейность и плоскостность изображения: контуры фигур очеркнуты сочной линией, окраска выполнена локальными цветами, без полутонов. Можно говорить об известной орнаментализации даже таких мотивов, которые, несомненно, таят в себе сложное смысловое содержание. Героизирован-

³⁵ В «Восточном зале» Варахшского дворца была вскрыта интересная картина, на которой имеется изображение трона, покоящегося на фигурах крылатых верблюдов. Мы не считаем возможным именовать их вслед за В. А. Шишкиным «грифонами» (см. В. А. Шишкин. Варахша, стр. 109), так как основа мифологического и иконографического образа здесь (равно как и крылатого коня на варахшском штурке) совершенно иная.

но-эпическая основа сюжета побуждала мастера к отходу от реалистического воспроизведения темы, к известной условности и декоративному орнаментализму.

Образ грифона в рассматриваемый период известен и в сасанидском искусстве Ирана, главным образом в изделиях художественного ремесла. Так, на сохранившемся обрывке старинной шелковой ткани даны в звездчатом картуше, в строго симметричной парной композиции, фигуры царя в сасанидской короне, сидящего на крылатом слоне и держащего за лапы льва; ниже расположены львогрифон и маленький олень³⁶. Однако в иранской иконографии этого времени изображение грифона было значительно менее распространенным, чем изображение Сэнмурва — фантастического зверя авестийских сказаний, сочетающего протому пса, тело, покрытое рыбьей чешуей, крылья и хвост птицы³⁷. Вероятно, изобразительный прообраз Сэнмурва восходит к собакообразным грифонам античной Бактрии-Тохаристана.

С VIII по X в. наблюдается пробел в эволюции интересующего нас изобразительного сюжета на среднеазиатской почве — пробел, который, возможно, будет восполнен. Концом X или началом XI в. может быть датировано блюдо из Средней Азии (видимо, из Самарканда) (рис. 8), где в круге дна имеется силуэтное изображение грифона³⁸. Значительно чаще обращаются к этому образу мастера XII столетия, в это время он появляется и в архитектуре и в изделиях прикладных искусств.

Еще в 1928 г. экспедиция Музея восточных культур обнаружила на стенах аудиенц-зала дворца термезских правителей в верхних панно, отороченных стрельчатыми арками, парные изображения львов и грифонов. Первые представлены во вздыбленной позе, в профиль, спиной к спине, с обернутой в фас, сросшейся воедино антропоморфной головой. Характерна широкая морда, заостренные уши, переходящие в рельефные брови, а эти последние — в плоский нос; высунутый язык, напоминающий эспаньолку, верхняя губа, похожая на усы. Все это очень далеко от натуралистической передачи облика льва. Грифоны другого панно показаны как бы шествующими навстречу друг другу³⁹ (рис. 9); у них львоподобное туловище, поднятая передняя лапа, вертикально вздымающиеся перья крыла, волнистые пряди гривы. Хвост образует на втором плане округлую петлю, которая, вновь поднимаясь за спиной, словно перерастает во второе крыло. Головы сбиты. Обе фигуры даны на фоне стилизованного растительного орнамента, образованного завитками спиралей и листьями. Орнаментированы и туловища животных: плечевая часть крыла заклю-



Рис. 8. Полихромное блюдо. Самарканд. X—XI вв.

³⁶ G. Wiet. Soieries parsanes. Mémoires présentés à l'Institut d'Égypte. Le Caire, 1947, рис. 1.

³⁷ См. К. В. Тревер. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. Юбилейный сборник в честь Н. Я. Марра. М.—Л., 1933.

³⁸ SPA, т. V, рис. 563, В.

³⁹ Б. П. Денике. Изображение фантастических зверей в термезской резной декорации. Сб. «Искусство Средней Азии», Тр. РАНИОН, 1930, стр. 82 сл.; е го же. Резная декорация здания, раскопанного в Термезе. Иранское искусство и археология. III Международный конгресс. Доклады, стр. 40 сл.; е го же. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1935, стр. 48 сл.

чает восьмилепестковую розетку в круге, на крупе зверя — также большой круг с шестиконечной звездой в центре, бабки ног подчеркнуты кружочками, на туловище и лапах врезаны S-образные линии и просто трехточечные углубления, которые резчик помещает на всех свободных участках, словно боясь пустоты.

Раскопки дворца, продолженные в 1936—1937 гг. Термезской археологической комплексной экспедицией, помимо расчистки аналогичных панно на стенах зала, дали также в завалах резного штука, упавшего из разрушенных верхних помещений, небольшие, фрагментированные фигурки аналогичных грифонов⁴⁰. Судя по фрагментам, их было свыше двух



Рис. 9. Композиция из аудиенц-зала дворца термезских правителей. Резной штук. XII в.

десятков, причем сохранились главным образом торсы и крылья, и нет ни одной целой головы. Одни грифоны — небольшого размера (не более 40—50 см), плоскостные; другие — намного крупнее, трехпланной резьбы, очень сильного рельефа, причем приподнятые крылья их были несколько отведены в сторону, что достигалось благодаря толстому слою ганча. Ажурный узор, основанный на пересечении трехлучевых сеток, покрывает туловища зверей. Крылья у малых грифонов сходны с такими у грифонов на больших панно; в частности, в плечевой части их имеется круг с шестиконечной звездой, крылья же горельефных изображений украшает ажурный орнамент, основанный на шестилучевой сетке.

Л. И. Ремпель обратил внимание на использование орнамента в виде кругов и звезд, сходного с украшающим туловища грифонов, в оформлении фигуры созвездия в одном из средневековых восточных астрономических трактатов. Это важное наблюдение позволяет думать об астральном значении сюжета, о связи его с представлениями о каких-то «небесных» функциях и магической основе как самого образа грифона, так и его орнаментальной символики.

Что касается художественных приемов резьбы, то здесь обращает на себя внимание чрезвычайная орнаментализация. Фигуры даны в строго геральдической схеме; при всей глубине проникновения резца в ганчевый слой они плоскостны, а подчинение их чисто декоративной задаче усиливается отвлеченно-орнаментальной разделкой туловища. Фигуры грифонов составляли лишь часть общей орнаментальной композиции, органически входящей в весь цикл замысловатой ганчевой резьбы.

Б. П. Денике, посвятивший изображению на термезских панно ряд публикаций, затруднялся сказать что-либо определенное о их значении. «Можно лишь обсуждать вопрос,— пишет он,— не носят ли эти изобра-

⁴⁰ М. Е. Массон. Городища старого Термеза и их изучение. Тр. УзФАН СССР, сер. 1, вып. 2. Термезская археологическая комплексная экспедиция 1936 года. Ташкент, 1941, стр. 46 сл., рис. 19—21.

жения геральдического характера и не имеют ли они отношения к правителям Термеза XI или XII в. из династии или гезневидов или караханидов, подобно тому, как изображения животных и птиц были гербами малоазийских и египетских султанов в ту же эпоху»⁴¹.

Гипотеза эта вполне вероятна. Но помимо геральдической символики, и даже в большей мере, фантастические чудовища термезского дворца могли нести и охранительную, апотропеическую функцию, как бы возвращаясь через тысячелетия к значению образов львов и грифонов дворцового зала в Сузах.

Во всяком случае, уж не как династическая эмблема, а именно как изображение-оберег могут быть восприняты грифоны на штампованной керамике XII — начала XIII в. из Мерва⁴². Обнаружение здесь не только самой керамики с изображениями грифонов, но и матриц-калыпов с этим сюжетом свидетельствует о массовом применении его в украшении сосудов. Смысловая роль этих образов здесь также явно положительная.

Грифоны на мервской керамике даны чаще всего в парном сочетании в геральдической схеме; подобно термезским, их можно видеть здесь в круглых медальонах, во вздыбленной позе, спина к спине, обернутых собачьими профилями друг к другу.

В XI—XII вв. изображения грифонов были широко распространены и в художественных ремеслах сопредельных со Средней Азией стран. В предметах, относимых к кругу иранского искусства (среди которых, вероятно, какая-то доля имеет не собственно иранское, а среднеазиатское происхождение), грифоны встречаются на тканях и предметах торевтики. Можно упомянуть, например, грифона на дне бронзового блюда⁴³, на стенках серебряного кувшина (по форме напоминающего штампованные керамические кувшины из Мерва)⁴⁴, шелковую ткань, где в круглых картушах даны два львогрифона, пара птиц над ними, а в кольцевом обрамлении — маленькие медальоны с одиночными изображениями различных птиц и орлиноголового грифона⁴⁵. Эта популярность сюжета служит бесспорным свидетельством его широкой общепринятой народной основы. Однако после монгольского завоевания изобразительное искусство Средней Азии больше к этому сюжету уже не обращается.

Проделанный обзор позволяет прийти к следующим основным выводам.

Образ львогрифона проникает в искусство Средней Азии в V—IV вв. до н. э. из ахеменидского Ирана. Имея, возможно, на местной почве в сфере народной фантазии и суеверий своих тематических двойников (недаром греки считали «родиной» грифонов Бактрию), грифоны получают с этого времени иконографическое воплощение, причем в разных историко-художественных провинциях они имеют свои изобразительные варианты то собаковидного, то коневидного облика.

В эпоху расцвета местной античности (III в. до н. э.— III в. н. э.) грифон в придворном искусстве Парфии предстает в эллинизированной интерпретации. Мифологическое мировоззрение является в эту пору чертой изобразительного искусства, а своеобразный античный реализм составляет главную особенность его стиля. На ритонах Нисы перед нами возникает столь живой, полнокровный образ грифона, исполненный такой убедительной силы, что при всей фантастичности зверь этот начинает казаться достоверным, где-то действительно существующим. В монументальном искусстве кушанского Тохаристана грифон уже получает более обобщенную пластическую разработку, что отчасти связано с его

⁴¹ Б. П. Денике. Архитектурный орнамент..., стр. 54.

⁴² Г. А. Пугаченкова. Мастер Муххамед-Али Инойтон из Мерва. СА, 1958, № 2, стр. 84 рис. 9.

⁴³ SPA, т. VI, рис. 1288, А.

⁴⁴ Там же, рис. 1353, А.

⁴⁵ Там же, рис. 990.

архитектурной ролью, с удаленным от зрителя местоположением наверху стен, а отчасти и с намечающейся абстракцией иконографического типа, которая уже прослеживается и в серебряной фигурке грифона из парфянской Нисы.

Реалистическому стилю грифонов античной поры в искусстве раннефеодального Согда (VI—VII вв.) противостоит монументально-декоративная трактовка этого образа. Здесь в основе лежит эпическое мировоззрение; темы слагающегося героического феодального эпоса составляют основное содержание развертывающихся сюжетов. Грифон здесь являет страшного дива, воплощение враждебного человеку существа, которого призван уничтожить герой. Плоскостный характер живописи Варахши не лишает композиции настенных панно пространственных построений; об этом свидетельствует, в частности, фигура грифона, показанного за сложном в очень сложном повороте головы и туловища. Но вместе с тем чрезвычайная условность этой позиции, неестественный выгиб шеи, трехлиственное завершение хвоста — все это подчеркивает условность художественной манеры, нереальность событий, развертывающихся в мире фантастических существ и легендарных витязей.

И, наконец, в XII столетии в искусстве развитого феодального общества та же тема грифона получает чисто декоративно-орнаментальное истолкование. Теперь уже не рыцарский эпос лежит в основе изобразительных сюжетов, а фольклорная струя. То было время бурного роста феодальных городов и подъема роли городских сословий, в частности сословия ремесленников, к которому принадлежали и мастера искусств — зодчие, гончары, чеканщики, ювелиры и т. п. Города в эту пору поглощают большие массивы пришлого деревенского люда, которые стойко хранят народный сказ, веру в чудодейственные силы, в необычных и дивных существ, страшных по своему облику, но благосклонных к человеку. Носителями и передатчиками этой фольклорной традиции были ремесленники, которые в родной для них народной среде черпали сюжеты творческих вдохновений. Так появляются вновь в изобразительном искусстве грифон, сфинкс, женщина-птица и другие подобные же сюжеты. Этот круг образов, по существу, противоречит исламу. Неслучайно обращение к ним именно в XI—XII вв.: то было время роста своеобразного средневекового вольномыслия на Среднем Востоке, принявшего форму широкого распространения здесь различных суфитских сект, в орбиту воздействия которых входили не только представители правящих классов, но и обширные контингенты трудовых слоев города и села.

Что касается стиля изображений, то им присуща чрезвычайная орнаментализация, геральдическая схема расположения, подчинение фигур композиционному ритму, геометрическим контурам панно, картуша или медальона.

Завоевание монголами Среднего Востока повлекло за собой резкий перерыв в развитии художественной культуры населявших его народов. Последующий этап местного искусства ознаменован утратой некоторых традиций, в частности исчезновением и интересующего нас сюжета, к которому ни в архитектуре, ни в художественных ремеслах мастера уже больше не обращаются. Этому в известной мере содействует и закрепление идеологических позиций ортодоксального ислама, который накладывает печать запретов на изобразительные сюжеты в области массового искусства. И хотя тема могущественных зверей-охранителей не исчезла полностью (парные львы в тимпанах дворца Ак-Сарай в Шахрисябзе и драконы в мечети Анау XV в., в XVII в. — тигры, терзающие ланей, в медресе Шир-Дор в Самарканде), образ грифона в послемонгольский период сходит в местном искусстве на нет.

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

КРАТКИЕ СООБЩЕНИЯ
О ДОКЛАДАХ И ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ
ИНСТИТУТА ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ

54



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА 1954

Г. А. ПУГАЧЕНКОВА

БУДДИЙСКАЯ КУМИРНЯ В МЕРВЕ

(Из работ архитектурного отряда ЮТАКЭ)

Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедицией 1950 г. под общим руководством М. Е. Массона проводились работы по изучению всех городищ старого Мерва. Установлен ряд совершенно новых данных к истории этого едва ли не древнейшего на территории СССР города и выявлены интереснейшие археологические объекты. В числе их — оригинальное здание, расположенное в 60 м к югу от стены так называемого южного обвода Султан-калы. Руины здания представляли собой до производства раскопок бесформенный холм у старой дороги, ведущей к обширной пробойне в городской стене, появившейся, повидимому, во время разгрома Мерва монгольскими войсками в 1221—1222 гг.

Раскопки установили¹, что здание было воздвигнуто на развалинах стоявшего здесь некогда строения XI—XII вв., остатки которого выровнены на высоту до 1,5 м в виде платформы. Сверху была надложена сплошная сырцовая площадка высотой 0,65 м и на ней выведены мощные стены толщиной 1,6 м. Стены по контурам правильной кладки из сырцового кирпича (размеры его 32 × 32 × 5 см), внутри забутованной обломками сырцовых кирпичей, залитых глиняным раствором. Стены сохранились над уровнем пола на высоту не более 0,8 м; местами они совершенно сходят на-нет.

Стратиграфическая картина завала крайне нечетка. Пространство внутри и особенно вне стен забито кусками кирпича, битой черепицы, разломанных облицовочных плит, штукатурки со следами живописи; встречаются отдельные фрагменты керамики XIII—XIV вв. Налицо красноречивая картина преднамеренного и беспощадного разрушения постройки. В силу этого контуры плана восстановлены с большим трудом. Здание в плане было почти квадратным (со стороной около 11 м) и состояло из двух помещений — прямоугольного (длиной 4,9 м) и коридорообразного (1,4 м). Ориентация — почти по странам света, вход обращен на север. Полутораметровая платформа позволяет предположить наличие крутой лестницы, остатком которой, видимо, является пандусообразный скат холма с северной и западной сторон.

Вскрытые при раскопках фрагменты архитектурного убранства постройки представляют чрезвычайный интерес. Самую многочисленную группу среди них составляют особые сероглиняные терракоты различных форм и типов.

¹ В археологических работах принимали участие Х. Алпысбаев, М. Мердиев, К. Шахурин.

Глиняный черепок их темносерого цвета. И цвет этот и чрезвычайная плотность материала достигнуты обжигом глиняного теста почти до спекания, в этом отношении они напоминают находимые на мервских городищах (и изготовлявшиеся в Мерве) так называемые „сфероконусы“ — симобкуза-ртутные сосуды. Однако все эти терракоты не имеют ни одной среднеазиатской черты и явно тяготеют к дальневосточной художественной и технической традиции. Это подтверждается находкой фрагмента черепицы с четырьмя китайскими иероглифами (рис. 65—3).

Наиболее обильные находки (сотни фрагментов) дают черепицы. Техника изготовления ручная, без гончарного круга, путем формовки сырого глиняного теста на особых болванках — связанных на концах длинных „рукавах“, сшитых из мешковины и туго набитых песком. Этим приемом достигалась цилиндрическая форма черепицы. Плетение ткани, нити, которыми она сшивалась, и даже складки материи на концевых участках очень четко отпечатались на внутренней стороне черепиц. Еще в сыром виде глиняный цилиндр разрезался по образующим: при малых диаметрах на две части, при большом — на четыре. Черепицы, обращенные на крыше выпуклой стороной вверх, — „половинные“, имеют диаметр 18 см при сантиметровой толщине стенок; черепицы, положенные выпуклостью вниз, — „четвертные“; сечение их то же, но длина их хорды 22 см. Длина черепиц до 40 см. С одного конца делался особый манжет, на который накладывалась следующая черепица.

По краю крыши черепицы снабжались особыми скульптурными украшениями. Выпуклые заканчивались кругом, маскировавшим собой торец балки (рис. 65—1). На круге, охваченном по контуру извилистой линией, оттиснуты устрашающие антропоморфные морды. У них выпуклые, без зрачков глазные яблоки, асимметрично искривленные надбровные дуги, расплюснутый нос с широкими ноздрями, растянутый в гримасе рот. Над верхней губой пучками расходящиеся к щекам усы, на подбородке остроконечная борода, над лбом небольшие уши, напоминающие по форме уши летучей мыши. Установлено, что мастер располагал несколькими штампами для оттиска морд, различными по размерам и по чертам лица, но вполне сохраняющими общую композицию изображения. Вогнутые черепицы завершались особыми свисающими треугольниками; так как на вдавленной поверхности черепиц собирались дождевые воды, они служили „капельниками“, с концов которых вода стекала на землю. Треугольники оформлены отвлеченным орнаментом: извилистыми линиями, следующими контуру треугольника, и посередине трехлепестковой фигурой на стерженьке (рис. 65—2).

Среди плоских терракот большой комплекс составляют плиты, на которых налепом выполнены горельефные изображения. Сюжетом служили устрашающие существа с выпуклыми огромными глазами, клочьями волос, чешуйчатыми телами. Из множества фрагментов скульптору А. Н. Иванову удалось подобрать два одинаковых изображения: обращенные в разные стороны профильные морды драконов (судя по сохранившимся фрагментам, их было не менее четырех). У них раскрытая пасть с хоботообразной верхней губой, жаловидным языком и зубастой нижней челюстью, выпуклый глаз под изогнутым надбровьем, клочковатые пряди на хребте (рис. 66а). Были и другие горельефные с огромными миндалевидными глазами чудища, общий облик которых по фрагментам не восстанавливается. Наконец, особую группу составляла круглая скульптура. Здесь также драконьи морды с открытыми пастьми и чешуйчатые тела, полукруглые в сечении, видимо покрывавшие коньки и ребра крыши. Интересны скульптурные изображения уток со сложен-

ными крыльями. Они полые внутри, вместо ног — длинный трубчатый стержень, видимо надевавшийся на заделанный вертикальный штырь.

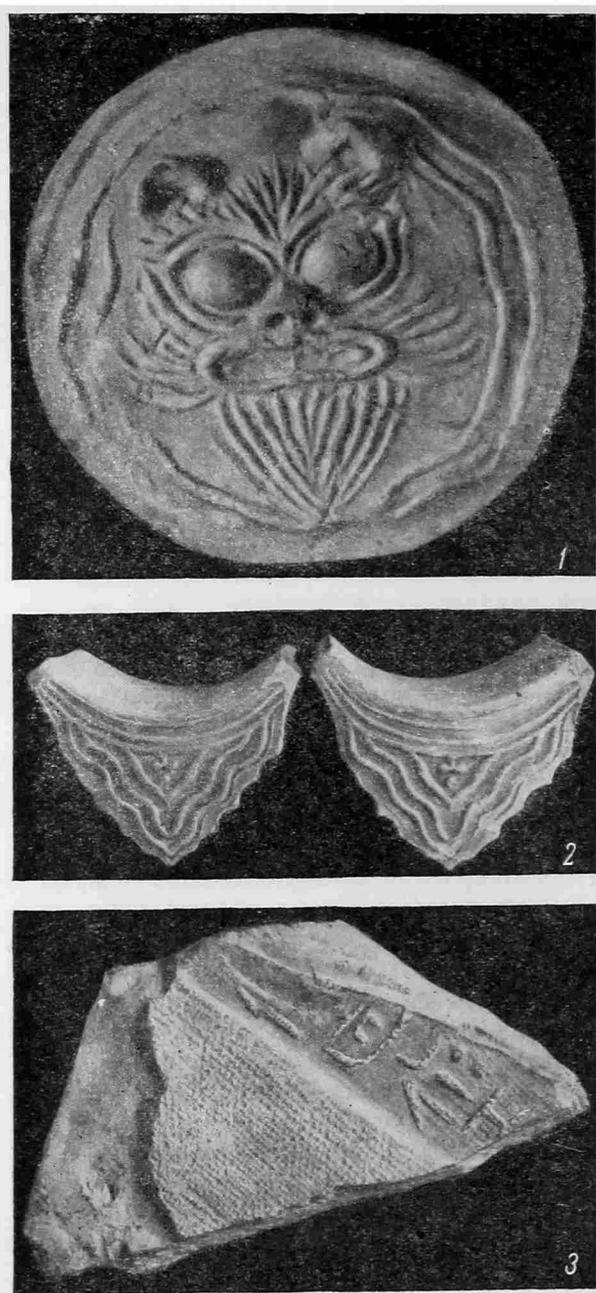


Рис. 65. Фрагменты черепицы и образцы завершения торцовой части черепицы:

1 — торцовая часть выпуклой черепицы; 2 — треугольные завершения желобчатых черепиц; 3 — фрагмент черепицы с оттиском китайских иероглифов и ткани на внутренней стороне.

² А. Н. Бернштам и др. Тр. Семиреч. археол. эксп. Чуйская долина. МИА, № 14, 1950, стр. 139.

³ A. von Le Coq. Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens. Berlin, 1925, З. 94—95.

Весь материал находит прямые аналогии в искусстве Дальнего Востока. Тип желобчатых черепиц, укладываемых внакладку, друг на друга, оформленных по краю круглыми и треугольными завершениями, обычен в архитектуре Китая и Монголии, где с некоторыми видоизменениями бытовал с эпохи Хань и до последних столетий. Такие крыши по традиции издревле сооружались китайцами и на зданиях, воздвигнутых вне своей родины. Примеры тому дает и абаканский дом Ли-Лина¹, и постройки кара-китайского периода в Семиречье². Можно предполагать, что конструкция крыши мервского здания была стропильной, с крутыми скатами (видимо, четырьмя), а может быть, как это принято в китайском строительстве, двухъярусной. Массивность черепичной кровли обусловила и выведение более чем полутораметровых стен при небольших сравнительно пролетах помещений.

Тема устрашающей львоподобной антропоморфной морды играла большую роль в художественном оформлении архитектурных объектов и предметов прикладного искусства всего Дальнего Востока — от Японии до Явы и Восточного Туркестана (Хотан—Кизыл и др.)³. Что касается драконов, то они переданы в типичной китайской композиции, сложив-

¹ Л. А. Евтюхова и В. П. Левашова. Раскопки китайского дома близ Абакана. КСИИМК, в. XII, 1946, стр. 7 и сл.

шейся уже к эпохе династии Тан (VIII—X вв.); из Китая она проникает в сопредельные страны — Японию, Корею и др. Мотив драконов широко использовался в оформлении крыш храмовых зданий. Относительно поздний пример украшения скульптурными и горельефными изображениями этих чудовищ дает храм Пу-ло-сы в Жехе (XVIII в.). На ребрах всех четырех скатов крыш поставлены целые фигуры или скульптурные морды драконов с раскрытыми пастьми; на плоскости стенки, разделяющей оба яруса крыши, в каждом углу аналогичные по типу морды, выполненные в барельефе¹. Можно по аналогии предположить подобное же размещение их и в мервской постройке. Впрочем,

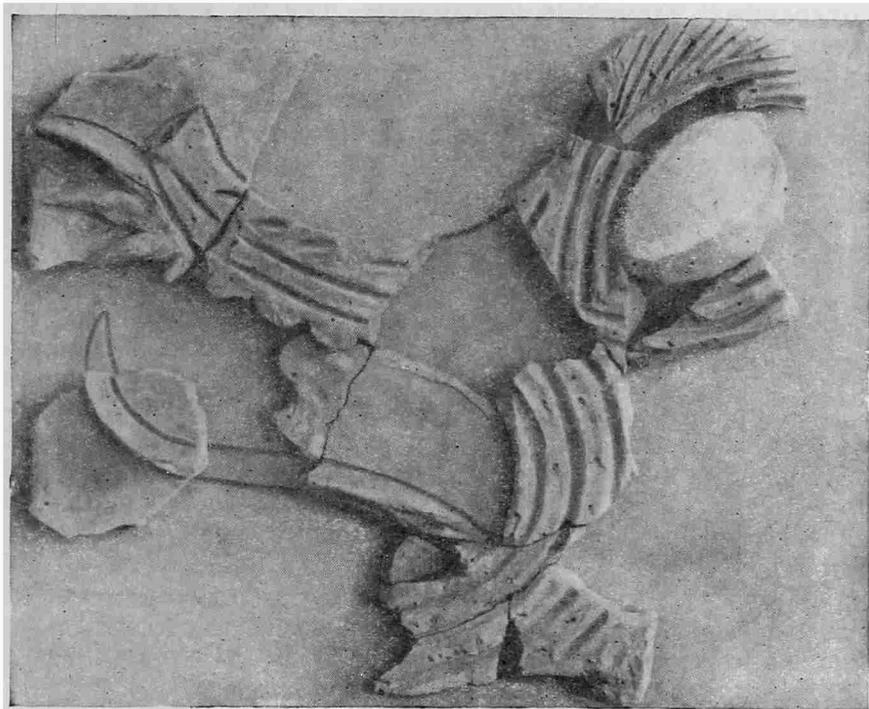


Рис. 66а. Фрагменты горельефной морды дракона.

скульптура переплетающихся телами драконов, обращенных мордами в разные стороны, иногда устанавливалась также в виде навершия на коньке верхней крыши, как можно видеть, например, на одной из японских построек — храме Кофукудзи X в.²

Тема дракона, видимо, входила и в живописный декор мервской постройки. Живопись осуществлялась по очень тонкому белому подслою, нанесенному на двухсантиметровый слой глиняной штукатурки. Остатки ее сохранились лишь в виде незначительных фрагментов. Техником служил прием „аль-секко“. Цвета очень интенсивны, палитра богата: яркосиний и небесно-голубой, яркокрасный и темномалиновый, зеленый, желтый, оранжевый, черный, белый. Рисунок наносился тонкой кистью, беглыми линиями, уверенной рукой. Среди отдельных фрагментов интересна фигурка скачущего зайца. Сохранились куски с крупной красной чешуей, оконтуренной белыми линиями, несомненно, от туловища дракона.

¹ Б. П. Денике. Китай. М., 1935, рис. 87.

² E. F. Fenelosa. Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Lpz., 1913, taf. XXXVII, 5. 117.

Распространенность и глубокая традиционность всех этих изобразительных сюжетов на черепицах и в живописи Дальнего Востока затрудняют определение по ним датировки мервского здания. Уточнение даты вытекает из другой группы декоративных элементов.

В числе обнаруженных при раскопках фрагментов много кусков изразцовых облицовок, очевидно от панелей. Они выполнены на кирпичных плитах размерами $17,5 \times 17,5$ см при толщине 4—5,5 см. Материал — обычная для Мерва желтоватая глина. Узор, нанесенный до обжига, вырезан узкой, но довольно глубокой (до 5 мм) разделительной линией, для того чтобы при обжиге не было взаимопроникновения красок отдельных элементов орнамента. Тем не менее местами они слегка натекают друг на друга. Орнамент геометрический. По фрагментам удалось реконструировать систему его построения („гирих“), основанную на пересечении восьмигранников (рис. 666). Основная геометрическая сетка орнамента выполнена в белом цвете, фигурные полигоны, образованные ею, — чередованием голубого и блеклого фиолетового тонов.

Появление и применение подобных майолик в зодчестве Средней Азии восходят ко второй половине XIII—первой половине XIV в. (ср. фрагменты с Афрасиаба, ранние мавзолеи Шах-и-Зинды и др.). В этих пределах, таким образом, устанавливается датировка исследуемого здания. Анализ исторической ситуации позволяет еще более ее уточнить.

Вопреки утвердившемуся мнению, будто после разгрома Мерва войсками Тули город лежал в развалинах почти двести лет¹, вплоть до правления Шахруха, работами ЮТАКЭ установлено, что Мерв начал оправляться от тяжких последствий монгольского погрома уже во второй половине XIII в., причем жизнь в эту пору концентрировалась отчасти в Шахрияр-арке, отчасти в Султан-кале и вне ее. Сооружение раскопанного здания, по мнению М. Е. Массона, связано с сообщаемым Джувеини фактом, что монгольский наместник Аргун в 648 г. (1250/1 г. н. э.) приказал разбить в Разикабаде сад и возвести дворец, что и было исполнено местной знатью. По данным экспедиции, Разикабаду соответствует площадь на южном участке между Гяур-калой и Султан-калой, где встречается немало фрагментов керамики XIII—XIV вв.

Очевидно, около 1250/1 г. в саду Аргуна был поставлен и тот небольшой павильон, руины которого, описанные выше, сохранились до наших дней; на прилежащей к нему территории нет каких-либо построек, явно указывающих, что здесь было пространство сада, но с этим вполне согласуется выясненная по архитектурным и археологическим данным датировка здания. Это был не просто дворцовый павильон, который могли бы соорудить местные мервские зодчие и мастера. Для возведения здания по определенному плану, для оформления венчающих частей крыш в традиционном дальневосточном стиле, возможно, был выписан из Китая или Монголии специальный мастер (или несколько мастеров), что диктовалось особым назначением постройки. Судя по архитектуре, это был поставленный (в согласии с традицией) в саду храм — буддийская кумирня. В нем Аргун и представители монгольской знати отправляли соответствующие религиозные обряды. Храм просуществовал недолго. Монгольские ханы из династии хулагидов и окружающие их придворные исповедывали буддизм вплоть до правления Газан-хана. В начале своего правления Газан-хан почитался ревностным буддистом и сам отстроил в Хабушане великолепные кумирни. Однако в 1295 г., несомненно из политических соображений, он принял ислам, после чего отдал приказ об уничтожении идолов,

¹ В. А. Жуковский. Развалины старого Мерва. МАР, в. 16, 1894, стр. 69.

полном разрушении буддийских храмов, о высылке из страны и о казни всех не желавших принять мусульманство. Об этом подробно повествует Рашид-ад-дин¹. Последний сообщает даже о разрушении Газан-ханом воздвигнутой его отцом Аргун-ханом кумирни, где были изображения хана-строителя; на протесты цариц и эмиров, предлагавших хотя бы в знак сыновней памяти сохранить храм или превратить его во дворец, Газан-хан ответил решительным отказом².

Несомненно, что или в том же 1295 г., или немного позже был разрушен и мервский храм буддистов. Уничтожение осуществлялось с демонстративной жестокостью: разносились деревянные и черепичные

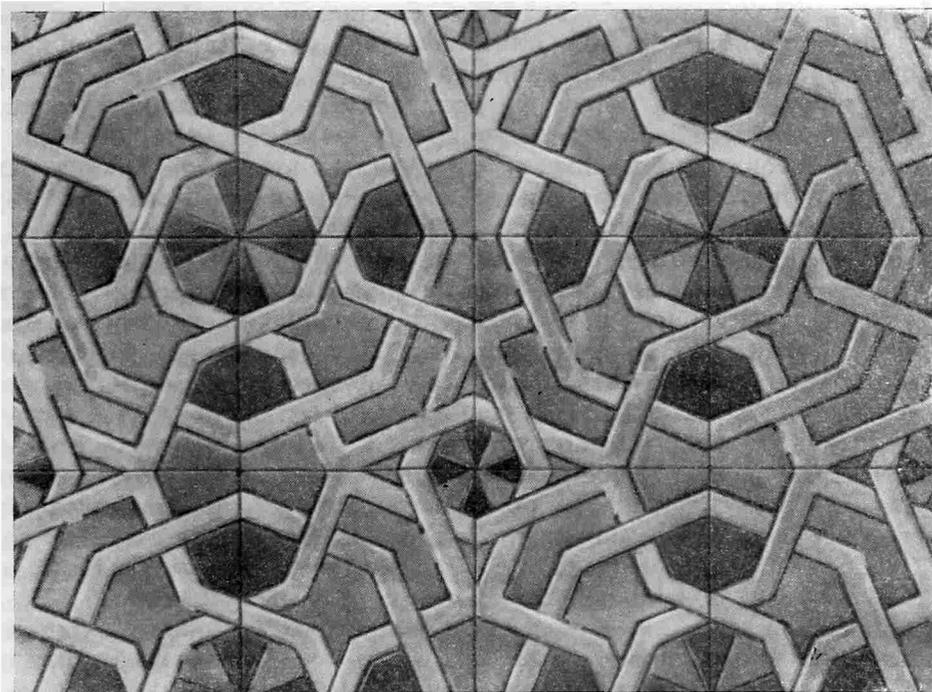


Рис. 666. Панель из майоликовых плит (реконструкция Г. А. Пугаченковой).

крыши, крушились стены, сдирались облицовочные плиты, вдребезги разбивалась скульптура, уничтожалась живопись. На месте постройки с тех пор не возводилось никаких сооружений; бесформенным холмом, состоящим из груды развалин, сохранился он до XIX в., когда на северном участке его какие-то пастухи соорудили два очажка.

Буддийская кумирня Мерва — постройка выдающегося историко-культурного интереса. Общий архитектурный облик ее приближался к типу малых изящных храмовых павильонов, подобных, например, буддийскому святилищу на холме Ван-чу-чан, в садах у летнего дворца императоров в Пекине. Эти святилища характеризуются наличием высокой прямоугольной платформы, одно- или двухкомнатной планировкой, двухъярусной черепичной кровлей со скульптурными украшениями³. По своей архитектуре мервская кумирня представляет образец эклектического сочетания монголо-китайских и местных хорасанских архитек-

¹ Рашид-ад-дин. Сборник летописей, т. III. Пер. А. К. Арндса. М.—Л., 1946, стр. 162—164, 206, 217—218.

² Там же, стр. 218.

³ S. W. Bushell. L'art chinoise. Paris, 1910, fig. 37, p. 67.

турных элементов в результате сотрудничества дальневосточных и мервских мастеров. Первые внесли необычный прием выкладки стен с забутовкой сырцовых наружных кладок обломками кирпича, традиционный план, традиционное оформление двухъярусных крыш, крытых фигурной черепицей, пластические и живописные мотивы из круга дальневосточных образов; вторые ввели в облицовку характерный среднеазиатский декор в виде цветных майоликовых плит, несущих замысловатый геометрический узор.

Такое механическое смешение разнородных стилевых форм было достаточно типичным для строительства монгольских ханов и на их родине. Известно, что при Каракорумском дворе сотрудничали мастера китайские, „мусульманские“ (вероятно среднеазиатские), русские и другие¹. Приведенное Рубруком описание дворца в Каракоруме красноречиво рисует разностильную роскошь местной архитектуры². Для архитектуры мусульманских мечетей, воздвигнутых в Китае, также характерно смешение дальневосточных и среднеазиатских черт: обычное для Среднего Востока оформление входа в виде порталной арки в охвате П-образных обрамлений при чисто китайской четырехскатной двухъярусной черепичной кровле³.

Мервская кумирня дает едва ли не самый ранний, точно датированный пример употребления майоликовых облицовок, хорошо известных лишь по архитектурным памятникам Мавераннахра первой половины XIV в. Работами ЮТАКЭ на городищах Нисы уже в 1946 г. было впервые установлено применение такой облицовки в местной архитектуре в XIII—XIV вв.⁴ Экспедицией выявлено немало других пунктов использования этого рода архитектурного декора. В числе их — Абиверд, Шехри-Ислам, Мурча, а также и Мерв. Факт этот интересен тем, что для зодчества Ирана подобные майолики не типичны и встречаются лишь в виде исключения. Традиция северохорасанского зодчества, таким образом, сближается с общим кругом среднеазиатских архитектурных стилей в большей мере, чем с западноиранскими.

Буддийская кумирня Мерва — своеобразный, в своем роде единственный памятник среднеазиатского строительства, в котором сочетаются элементы зодчества Среднего и Дальнего Востока. Быть может, поздним отголоском этих культурных взаимодействий является мечеть в Анау (1456 г.), в тимпанах которой хорасанский мастер выложил из наборной резной мозаики фигуры двух извивающихся драконов.

¹ В. В. Бартольд. История Туркестана. Ташкент, 1922, стр. 34.

² В. де Рубрук. Путешествие в восточные страны. Пер. А. И. Маленина. СПб., 1911, стр. 138 и сл.

³ Bushell. Op. cit., p. 76, fig. 43.

⁴ Г. А. Пугаченкова. Архитектурные памятники Нисы. Тр. ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1949, стр. 253.